



A propos des yeux et du corps dans quelques tableaux de Vélasquez

Jean-Michel Mendiboure

► To cite this version:

Jean-Michel Mendiboure. A propos des yeux et du corps dans quelques tableaux de Vélasquez. A propos des yeux et du corps dans quelques tableaux de Vélasquez, Nov 2006, Lyon, France. pp.253-261. halshs-00506029

HAL Id: halshs-00506029

<https://shs.hal.science/halshs-00506029>

Submitted on 26 Jul 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

A PROPOS DES YEUX ET DU CORPS DANS QUELQUES TABLEAUX DE VELASQUEZ

JEAN-MICHEL MENDIBOURE

Les yeux occupent une place privilégiée dans les tableaux de Vélasquez, une place somme toute peu soulignée en tant que telle par ses principaux commentateurs. Si ces toiles vivent encore devant le spectateur d'aujourd'hui, c'est en partie grâce à la dynamique du regard qu'elles instaurent, car les yeux des personnages peints par Vélasquez disent plus que la simple attestation présente d'une existence passée ; ils proposent une singulière articulation de l'être et des apparences qui l'entourent, et finissent par suggérer tout un rapport de l'homme aux mondes matériel et spirituel, un rapport si profond qu'il dépasse le cadre strict du XVIIème siècle. Au départ de cette réflexion sur l'œuvre du peintre sévillan, il y a la question suivante : dans de nombreux portraits, comme dans d'autres compositions, que regardent les personnages ? Le caractère réaliste des toiles n'empêche pas que se dégage le sentiment d'une présence diffuse, d'ordre plus spirituel que matériel, qui en quelque sorte dépasse la stricte réalité du corps, et peut-être même celle du tableau. Du moins est-ce ce que je voudrais suggérer ici en explicitant ces remarques à propos d'abord de quelques portraits, puis de quelques œuvres mythologiques et religieuses, et ceci dans le but de dégager des lignes de force susceptibles d'aider une lecture plus globale.

Vélasquez fut avant tout un portraitiste d'exception, ce qui lui permit de devenir très jeune le peintre attitré de Philippe IV, et attisa la jalousie de ses rivaux selon lesquels il ne savait peindre que des têtes. Bien que d'autres éléments interviennent dans la constitution et la signification d'un portrait - une pose, des vêtements, un décor ou des objets -, la représentation du visage, et plus particulièrement celle des yeux, en sont en général la clef de voûte.

L'œil, qui permet à la conscience d'entrer en contact avec le monde environnant, n'a pas tardé à devenir un symbole de la connaissance, éclairant la vie intérieure de l'individu, comme le soleil éclaire sa vie extérieure ; représenté souvent dans la peinture médiévale de façon hypertrophiée, il sera même amené à devenir symbole divin. Dans son *Iconologia*, Cesare Ripa rappelle constamment que c'est par l'œil que l'homme tombe amoureux de la beauté ou qu'il se met en contact avec Dieu. L'épaisseur symbolique qui est la sienne lui confère très tôt le statut de fenêtre de l'âme.

Exprimer l'âme d'un personnage, modèle d'un portrait, ou figure d'une composition, est vite devenu une priorité du peintre. Dans *De Pictura*, Leon-Battista Alberti revient fréquemment sur la corrélation entre les mouvements de l'âme et les mouvements du corps chargés de la traduire. C'est aussi, par exemple, un souci constant dans le travail de Léonard de Vinci, qui scrute l'expression de l'âme dans les gestes, mais aussi dans les traits, comme dans la tradition physiognomonique. De traités en traités, c'est ainsi un fin système de correspondances métaphoriques et métonymiques entre ce qui se voit extérieurement et ce qui existe intérieurement qui finira par se constituer, comme l'a rappelé récemment Charo Crego qui montre dans *Geografía de una península* qu'au Siècle d'Or la figure humaine et le visage étaient codifiés selon une hiérarchie qui, successivement, graduait l'importance du corps (divisé en tête, poitrine et ventre, représentant successivement raison, sentiment et appétit) et celle du visage (divisé à son tour en yeux, nez et bouche, reflets de l'âme, de la sensibilité et

de la sensualité)¹. Pour saisir l'âme individuelle, le visage, et plus particulièrement les yeux, deviendront le lieu privilégié de la représentation.

En même temps que sur les yeux proprement dits, pas toujours suffisamment expressifs, le travail de l'artiste se centrera également sur ce qui les entoure (sourcils et paupières), leur inclinaison et la direction dans laquelle ils regardent. Charles Le Brun, dans une tentative de classement des passions inspirée par la théorie mécaniste de Descartes, ira jusqu'à faire du seul mouvement des sourcils l'expression privilégiée des passions humaines, proposant alors quarante et une études de têtes correspondant à autant d'états passionnels.

Quoi qu'il en soit, les yeux vont faire l'objet d'un soin particulier et se trouver investis de la mission délicate d'exprimer ce qui ne se voit pas directement. Comme les gestes et d'autres formes d'expression, mais de forme superlative par rapport à eux, ils renvoient à une entité moins directement organique, une personnalité, un esprit ou une âme, une réalité qui apparaît par le biais du corps apparent, mais qui ne s'en tient pas à lui. Les yeux dessinent une fine limite entre les sphères matérielle et immatérielle, entre les mondes visible et invisible, dont ils sont amenés à constituer une énigmatique frontière. Cette dimension se trouve exacerbée dans la peinture de Vélasquez.

Celui-ci assume l'héritage de la tradition et propose des portraits d'une pénétration psychologique peu commune et dans lesquels le tremblement de la vie continue à être perceptible. Mais d'entrée, ce qui frappe, c'est la réserve dans laquelle se tiennent la plupart des personnages, comme si, par rapport au spectateur qu'ils semblent malgré tout suivre partout où il se trouve, ils n'existaient que dans une certaine distance, et donc une certaine profondeur, ce que certains critiques vont qualifier de froideur. Il s'en dégage, me semble-t-il, une force singulière qui émane de l'intensité expressive du regard, mise en relief par les différents éléments du tableau, par ailleurs souvent très dépouillé. La sobriété n'est pas propre à Vélasquez, mais il en fait un de ses ressorts privilégiés.

Il est ainsi des portraits où le regard exprime la puissance qui provient de l'intérieur et se projette vers l'extérieur, révélant l'affirmation de la volonté et le désir d'action politique, comme c'est le cas pour le comte-duc d'Olivarès, en particulier dans son portrait équestre (1634), ou encore dans le portrait du pape Innocent X (1650), figure de pouvoir à la croisée des mondes temporel et spirituel, dans lequel les différents tons de rouges et de blancs créent un jeu de tensions plastiques qui reflètent celles qui sont contenues dans les yeux durs et méfiants, lesquels expriment une puissance magnifiée par la lumière brillant sur le front et intensifiée par le froncement des épais sourcils. Cette puissance n'est pas que masculine ; une même sensation de force psychique prête à se confronter à l'adversité se dégage des portraits de Sor Jerónima de la Fuente (1620). Sous des sourcils noirs et longs, qui sont comme l'écho plastique du Christ crucifié tenu à quelques centimètres du visage, iris et pupilles fixent le spectateur avec une froide détermination que confirment les lèvres serrées et le crucifix, brandi comme une arme, qui proclame la rigueur et la vigueur d'un catholicisme combatif.

Comparés aux précédents, des portraits de Philippe IV ne se dégage pas la même capacité d'action et de réflexion, à quelques exceptions près, comme dans le portrait équestre du Salon de los Reinos (1634-35), tableau à la gloire de l'Espagne dans lequel le roi est peint de profil, ce qui modifie l'expression qui est habituellement la sienne. Car aujourd'hui le sentiment qui se dégage des portraits est plutôt, à mon sens, celui d'une certaine fragilité dans les premiers, puis d'une irrémédiable tristesse dans les suivants. Et plus que du nez tombant ou de la proéminente mâchoire, c'est de l'expression des yeux que se nourrit ce sentiment. Dès le premier tableau de 1623, la jeunesse éclatante du visage est troublée par l'inclinaison tombante des paupières et des sourcils, ainsi que par une légère asymétrie des yeux. Le même hiératisme résigné se retrouvera d'ailleurs dans le portrait équestre du prince Baltasar Carlos

¹ étude citée dans le récent ouvrage de Francisco Calvo Serraller : *Los Géneros de la pintura*, Madrid, Taurus, 2005, p. 157.

(1634-35), au regard comme emprisonné dans un corps raidi par les conventions et qui semble déjà ne plus lui appartenir. La tristesse est peut-être un attribut du pouvoir. Elle est là dans chacune des représentations du visage du roi, peint de sa jeunesse à sa vieillesse en une série de rares variations sur quelques détails, et atteint une acuité pathétique dans le tout dernier portrait du souverain (1657) ; si les fières moustaches montantes suggèrent la puissance disparue de l'Espagne, les sourcils se sont bien épaissis et accentuent la chute des paupières, lourdes du poids des années et des échecs politiques et personnels. Le regard, toujours imperceptiblement dissymétrique, est devenu méditatif et interrogateur, comme à la recherche d'une explication, ou d'une rédemption, pour affronter le vide.

Dans l'œuvre de Vélasquez, la menace douloureuse d'un vide inévitable, celui que ne manque pas de laisser le « desengaño » (le désenchantement) de la génération baroque, n'est pas l'apanage de la maturité et de la vieillesse ; elle devient même une sorte de marque inhérente à la condition humaine. La mélancolie, qui est chez certains l'effet du regret d'un bonheur ou d'une grandeur passés, n'épargne pas la jeunesse, comme dans un des rares dessins aujourd'hui conservés, qui représente le visage d'une jeune femme, laquelle, malgré son âge, semble déjà prise dans les filets de la nostalgie d'une vie qu'elle n'a pas encore vécue. Elle fixe un point vague, plus à l'intérieur d'elle-même qu'à l'extérieur ; l'iris disparaît légèrement sous les paupières dont le poids pèse déjà et suggère souffrance et désir de repli. Malgré la clarté de cet iris, le regard est sombre, et s'enferme dans le silence, en accord avec la bouche aux lèvres fines, menues et fermées. L'eau de ces yeux est celle de la plupart des portraits de Vélasquez. John Berger, dans une lumineuse analyse du portrait d'Esope, écrit à propos de l'expression des yeux de ce dernier que c'est « celle de la réflexion », celle à laquelle aboutit le fait de s'interroger sur le « mystère de la vie ». Selon Berger, Esope « observe la vie comme la vie pourrait s'observer elle-même »². Il y a quelque chose de l'ordre de cette interrogation existentielle dans les regards de bien des personnages de Vélasquez. Pour Berger, cette dimension métaphysique pourrait même caractériser tous les personnages de la peinture espagnole, dont les yeux « ont tous la même expression, celle d'une lucidité, d'une impassibilité résignée, comme s'ils avaient déjà vu l'indicible, comme si rien de ce qui est là ne pouvait plus les surprendre et ne valait plus la peine d'être regardé. »³ La conscience de l'insuffisance d'une vie seulement immédiate se laisse deviner dans ces personnages qui regardent douloureusement en eux-mêmes, orientés vers un centre de gravité insaisissable qui les détache de leur propre corps et les emporte dans une autre dimension, peut-être celle d'un autre monde que celui des apparences matérielles et corporelles, peut-être celle du temps irrémédiablement vécu et perdu.

Pour Calvo Serraller, dans *Los Géneros de la pintura*, une des caractéristiques du portrait espagnol est précisément qu'il insiste sur les carences et les pertes, sur le dépouillement des apparences, pour montrer le désespoir lié à toute existence humaine, à toute vie mortelle, au désastre du passage du temps. Selon lui, à la différence d'un Goya qui peint l'éclat et la violence de l'instant, Vélasquez voit le passage du temps⁴. Peut-être est-ce donc aussi cela ce que traduisent ces yeux, la conscience de ce que le temps enlève ou enlèvera, qu'il s'agisse de la grandeur historique ou du bonheur personnel. Ces yeux deviennent des trouées par lesquelles s'engouffre le temps, aiguisant la tension entre la vie et la mort, et transformant ces toiles en vanités d'un autre genre.

Par ailleurs, le tempérament mélancolique était un des quatre types de la caractérologie de l'époque et Ripa en associait la représentation iconographique aux thèmes du silence, de la solitude et de l'étude, ainsi qu'à la couleur noire, qui est celle des eaux des yeux des personnages de Vélasquez. Ce tempérament, celui des artistes et des philosophes,

² John Berger : « Une histoire pour Esope », in *Fidèle au rendez-vous*, Paris, Champ Vallon, 1996, p. 65.

³ *ibid.*, p. 78.

⁴ Calvo Serraller, *op. cit.* successivement, p. 190 et p. 14-15.

privilegiait l'expression de la méditation, le retrait propre à celui qui vit dans la solitude de ses pensées, de ses souvenirs ou de son monde intérieur ; autant d'attitudes fréquentes dans la galerie des visages que peint Vélasquez. Malgré le regard dirigé vers le spectateur, celui-ci n'aperçoit souvent qu'obscurité et mystère, signes de la présence d'un esprit qui excède la simple apparence du personnage.

Ce contraste entre l'intériorité et l'extériorité est un principe qui opère fréquemment dans la structuration des tableaux. Ceci est particulièrement sensible dans les portraits de nains et de bouffons, dans lesquels le spectateur est toujours amené à contourner l'apparente difformité pour rencontrer l'intériorité qui s'affirme dans le regard, un regard puissant et violent comme celui de Sebastián de Morra (1645), ou un regard trouble, comme celui de Calabazas (1639), figuré par des coups de pinceau imprécis et une ombre profonde sur les paupières que renforcent d'épais sourcils, mais dont le sourire et l'expression lumineuse de l'ensemble du visage affirment la présence d'une humanité prisonnière du grand corps maladroit. Dans les portraits de nains et de bouffons, les contrastes opposent l'immobilité et la fragilité des corps à l'existence d'une réalité immatérielle qui les transcende et atténue leur statut de réprouvés. Les yeux opèrent bien ici comme des fenêtres de l'âme, pas seulement pour refléter un état psychologique, mais bien pour manifester la présence de celle-ci. Les nains ne peuvent être méprisés, parce que ce qui définit leur humanité, c'est leur esprit, et cet esprit vit au moins dans leurs yeux.

D'une certaine façon, la distance et la réserve sensibles dans les modèles des portraits correspond à celle que les historiens attribuent aussi à Vélasquez lui-même. L'homme s'est caché derrière son travail de peintre et ses différentes charges à la cour et rien n'est vraiment parvenu des événements de sa vie privée ou de sa personnalité. De plus, à la différence de Rubens ou de Rembrandt, il n'a laissé qu'un nombre extrêmement réduit d'autoportraits. Mais dans ceux-ci, dans celui de 1640 ou dans celui des *Ménines*, c'est aussi un regard sombre, contenu, presque sur la défensive, qui se découvre, traduisant l'intensité d'une présence comme happée par une force intérieure. Dans l'autoportrait, l'importance de l'ombre qui tombe sur la paupière et accentue l'effet de profondeur et de distance, caractéristique de bien d'autres visages peints, est accentuée par le noir de la moustache, des cheveux et de l'habit, comme si c'était le monde du corps tout entier qui disparaissait derrière, ou plutôt devant, une réalité qui le dépassait.

La Contre-Réforme, rappelle Calvo Serraller, était contre l'autonomie que le luthéranisme accordait à la conscience personnelle et souhaitait au contraire que soit toujours suggéré un vide que viendrait occuper la Providence et qui obligerait l'homme à partir à la quête de la transcendance ⁵. Peut-être est-ce bien une quête spirituelle de cet ordre qui s'exprime dans les yeux des tableaux de Vélasquez. Le questionnement baroque sur le statut de l'apparence induit par cette problématique trouve sans doute des échos dans le monde occidental d'aujourd'hui, livré tout entier à la glorification de l'image du corps. Mais dans les toiles de Vélasquez, le regard moderne pourrait également être sensible, non plus à l'affirmation d'une spiritualité religieuse, mais à l'interrogation agonique, pour reprendre le terme d'Unamuno, sur l'existence de cette dernière et sur la menace d'un vide impossible à combler. Car dans ces yeux le contact avec la transcendance ne s'avère pas immédiat. Peu de regards s'adressent directement au ciel (à l'exception du *Saint Jean à Patmos* de 1619), yeux blancs ou traversés d'un rayon céleste, si fréquents chez le Greco par exemple, et qui établissent sans détour le contact avec Dieu, comme le recommandait Ripa. Les personnages posent une question plus douloureuse et renversent la perspective imposée par la Contre-Réforme en cherchant des réponses au fond d'eux-mêmes.

⁵ *ibid.* , p. 32-33.

Il n'est pas que dans les portraits que les yeux ouvrent de singulières perspectives. Dans les tableaux d'histoires, religieuses ou mythologiques, il n'est pas rare en effet qu'ils finissent par jouer un rôle prépondérant dans le réseau arachnéen de leurs significations. Je voudrais simplement préciser quelques exemples d'une ligne de lecture qui pourrait s'étendre à d'autres tableaux en explicitant de quelle façon s'y exprime, entre le corps et le regard, une tension qui suggère une dialectique susceptible d'être rapprochée des considérations antérieures.

Les tableaux mythologiques sont une pierre angulaire de l'œuvre. Souvent considérés un peu vite comme des représentations presque burlesques dans le prolongement des directives de la Contre-Réforme visant à discréditer le monde polythéiste gréco-romain, ils offrent en fait une matière complexe, dont il est aussi difficile que dans les autres œuvres de déduire une signification sûre. Comme l'a rappelé Ortega y Gasset, Vélasquez a retourné le mythe, pour le ramener à la réalité terrestre ; et de ce fait le mythe peut devenir alors un autre miroir de la réalité humaine.

Mars (1639-41) est ainsi un de ces tableaux controversés où il est tentant de ne voir qu'un guerrier fatigué des luttes militaires et amoureuses. La chair et les armes occupent les zones lumineuses de la toile, celles où l'apparence brille de façon privilégiée. A l'écart, enfoncés dans une pénombre qui contraste avec cette mise en avant spectaculaire, les yeux s'aperçoivent avec difficulté. Si certains voient là de l'hébètement, il est cependant tentant d'y retrouver la fixité et la tristesse des portraits, et d'y sentir, au-delà des armes et de la chair, la présence d'une âme, d'une intelligence qui ne nie ni le poids de la guerre, ni celui des amours, mais qui soudain les met à distance, comme si les deux actes étaient avant tout une question d'esprit, un acte à réfléchir, message qui se rapporte autant aux dangers de l'adultère dont Vulcain fait ici payer le prix à Mars, qu'aux entreprises belliqueuses dans lesquelles se lance aveuglément la couronne d'Espagne. Il y a ainsi dans *Mars* quelque chose de la concentration et de la distance avec lesquelles Vélasquez regarde devant lui dans les *Ménines*, avant de poser le pinceau sur la toile ; l'idée que les actes du corps dépendent avant tout d'une réalité qui n'est pas corporelle.

Les interprétations du *Triomphe de Bacchus* (1629) sont également variées et contradictoires. Loin l'idée de les battre ici en brèche, tant cette lecture ambiguë est dans le goût d'un art baroque espagnol qui aime jouer avec des significations contraires pour mieux exprimer la complexité du réel. Je voudrais seulement m'attarder un peu sur l'étrange figure de Bacchus, dont le corps et le regard se dirigent dans deux directions différentes, signifiant de nouveau une tension, voire un clivage, entre deux forces opposées.

Ce Bacchus se détourne radicalement de l'iconographie habituelle d'un dieu tout entier centré sur les forces vitales dans ce qu'elles ont de plus terrestre, voire de plus souterrain. Pour ne s'en tenir qu'au Titien (*Bacchus et Ariane*, 1523), ou à Rubens (*Bacchus ivre et satyres*, 1617), deux peintres avec lesquels dialogue contamment Vélasquez, qui ira, par le biais du *Rapt d'Europe*, jusqu'à les impliquer l'un et l'autre dans *Les Fileuses* (1658), Bacchus apparaît toujours représenté comme un personnage beaucoup plus âgé, au visage rougeaud, à l'expression presque sauvage, allant délibérément de l'avant, le regard clairement dirigé vers la terre, en pleine action, comme la force vitale et sexuelle qu'il est chargé d'exprimer. Vélasquez va se rapprocher du Caravage (*Petit Bacchus malade*, 1594, et *Grand Bacchus*, 1597) qui bouleverse la tradition en représentant une personne jeune, statique et même malade dans le premier tableau. Des deux modèles, Vélasquez adopte le même premier déséquilibre introduit par Caravage dans l'effet d'une inclinaison troublante du visage. Au mouvement décidé s'est substitué un mouvement plus intérieur, un retrait, une prise de distance. Vélasquez représente à son tour un Bacchus très jeune, aux joues rosies certes, mais au corps grassouillet d'une blancheur surprenante pour un dieu chargé du lourd héritage dyonisiaque des forces les plus organiques du corps. Vélasquez accentue l'effet de rupture en

introduisant la torsion induite par le regard qui se détourne clairement de l'acte que le corps est en train d'accomplir : le couronnement d'un soldat agenouillé. Les Bacchus du Caravage regardaient malgré tout le spectateur ; ici le dieu ne regarde ni ce dernier, ni les autres personnages du tableau, présents pour le célébrer ; il se détourne de tout pour regarder ailleurs, un point vague autour de lui ou en lui-même, comme dans les portraits. Des forces contradictoires s'opposent et le regard ouvre à nouveau une perspective énigmatique, manifestant une tension entre la matière corporelle, celle qui s'exprime dans la joie du buveur qui, lui, regarde le spectateur de face, et le doute qui s'est insinué dans le regard de Bacchus, comme si la vitalité dyonisiaque cédait la place à une tentation d'un autre ordre.

La *Vénus au miroir* (1648) offre un nouvel exemple de rapport divergent entre le corps et les yeux ; la tension y est même ici à son point extrême puisqu'elle s'exprime par la séparation radicale du corps de Vénus, représenté nu et de dos, et son regard enfoui dans la profondeur sombre et incertaine du miroir tendu par Cupidon. Le tableau dialogue également avec d'autres toiles. Dans la *Vénus au miroir* du Titien (1560), la déesse est représentée nue, assise, et recouverte en partie d'une riche couverture qui laisse un sein découvert tandis que sa main gauche couvre l'autre ; dans un mouvement de torsion qui rappelle celui de Bacchus, elle se regarde de côté dans un miroir où le spectateur aperçoit le reflet du seul œil gauche, ce qui crée une nouvelle tension et rend son regard assez froid. Le même thème est repris, dans une composition presque identique, dans *La Toilette de Vénus* (1615) de Rubens, auteur de nombreuses Vénus. Vélasquez reprend certains de ces éléments qu'il combine avec la position couchée dans un autre tableau de Titien, la *Vénus d'Urbain* (1538), dans lequel la déesse cache seulement son sexe de la main et regarde le spectateur directement dans les yeux. La toile est souvent lue comme un symbole de la fidélité conjugale que représentent les coffres et le chien, mais la fixité du regard rappelle celle des deux majas de Goya et il se dégage de la représentation une sensualité indéniable. A travers ce dialogue, il apparaît que la problématique du corps et de son image est au centre des tableaux, comme le prouve en particulier la présence du miroir, lieu par excellence du jeu des apparences et de l'identité, et par ailleurs symbole iconographique fréquent de la connaissance de soi et de la vérité. Dans la construction que propose Vélasquez, il y a une évidente distorsion entre les dimensions plastique, érotique et terrestre du corps, et le mystère du visage. Pour certains commentateurs, ce dernier est vulgaire et la séparation vise à signaler qu'un corps beau peut enfermer une âme qui l'est moins. Cette interprétation est discutable, mais a le mérite de se situer clairement au niveau du rapport problématique entre le corps et l'esprit. Le tableau pourrait aussi être lu, à l'inverse, comme une dénonciation du danger des apparences, aussi belles que passagères, qui empêchent d'accéder à la réalité profonde, celle d'une intériorité et d'une essence qui n'ont que les yeux pour s'exprimer, et que le spectateur, aveuglé par tant de lumière charnelle, ne peut atteindre.

Des exemples de tension apparaissent aussi dans la peinture religieuse. Les yeux fermés du *Christ crucifié* (1632) confirment à leur façon l'intensité d'une force spirituelle qui est retournée à son point d'origine et dynamise désormais le corps par la lumière divine qui semble irradier de ce dernier. Dans *Christ et l'âme chrétienne* (1628), le Christ, représenté entre le moment de la flagellation et celui de son dérisoire couronnement, en un raccourci qui le tord tout entier pour mieux le détourner des instruments qui ont fait souffrir son corps, se tourne angoissé vers l'âme chrétienne, symbolisée par un enfant avec lequel il échange un regard intense. L'écartèlement du personnage manifeste clairement la tension entre les pôles corporel et spirituel. Ici, l'imprécision mélancolique du regard est remplacée par une détermination et une direction clairement affichées, ce qui est rare chez le peintre. Mais la tension exprimée reste la même.

Christ dans la maison de Marthe (1618) présente également Marthe dans une position particulière. Son corps travaille à la préparation du repas, tandis que Marie écoute le Christ.

Le tableau est souvent lu comme une simple illustration d'un passage de l'Evangile qui rappelle que Marthe, trop soucieuse de la vie matérielle, se fâche à tort de ce que Marie se contente d'écouter le Christ. La complexe construction du tableau invite à une lecture plus nuancée et met en rapport la religion et l'aspect quotidien qu'elle a souvent en Espagne, par exemple chez saint Ignace et sainte Thérèse, cet « équilibre entre les marmites et Dieu » comme écrit Julián Gallego ⁶. Marthe, la figure principale, se présente sous forme problématique ; son visage exprime l'interrogation, voire l'inquiétude, plus que la colère de ne pas voir Marie l'aider. La tension qu'exprime son visage est celle de la naissance soudaine d'un doute ; tandis que son corps est engagé sur sa gauche, comme le montre le mouvement déterminé de son bras droit, son regard est détourné sur sa droite par ce que semble lui chuchoter ou simplement lui indiquer la vieille femme. Ce qui est intéressant ici, c'est de nouveau le clivage qui fait s'écarter l'esprit du corps par l'expression des yeux, comme si dans ce tableau de jeunesse prenait forme une dialectique qui, à mon sens, obsèdera Vélasquez jusqu'à sa dernière oeuvre. Dans les yeux de Marthe, le spectateur devine que se joue le drame intérieur d'une conscience qui comprend, ou pressent, que la vie ne peut s'en tenir à la réalité matérielle, dont la beauté fascinante est représentée dans la nature morte du premier plan, que cette réalité matérielle occulte un vide qui pourrait être comblé par une réalité qui lui est extérieure, mais que, comme l'exprime le personnage tendu entre deux directions, il va falloir s'efforcer de conjuguer au mieux les deux sphères.

Le regard peut donc refléter un sourd conflit entre, d'une part, le monde visible et matériel, et, d'autre part, le monde invisible qui le dépasse, voire le transcende. Car si les yeux ne regardent pas vers le ciel, ils expriment cependant une tension qui s'oriente vers une réalité indéfinissable, vers un ailleurs du simple corps. Comme si l'enveloppe de ce dernier était trop lourde et obligeait l'esprit à se détourner de lui. Par le biais de l'œil, il s'établit ainsi une subtile dialectique entre sphères matérielle et immatérielle, entre réalités visible et invisible. Ces regards invitent à traverser le miroir des apparences, celui qui s'en tient aux surfaces des corps. A la différence de celles du Greco, de Goya, du Caravage ou de Rubens, la peinture de Vélasquez n'est pas une peinture du mouvement des corps, mais son apparente immobilité, plus proche en cela de celles de Léonard de Vinci, de Dürer ou de Zurbarán, cache une inquiétude au sens étymologique du terme, un mouvement de l'intériorité, une vie de l'esprit.

Mise en avant ici à partir de la problématique des yeux, je crois que cette tension innerve toute la peinture de Vélasquez, peinture qui pousse constamment celui qui la regarde, comme dans *Les Ménines*, à envisager un ailleurs du tableau, à essayer de voir ce qui se trouve au-delà, mais à partir du tableau, tout comme les yeux, partie du corps, sont la fenêtre par laquelle s'aperçoit ce qui est au-delà du corps. C'est par le monde visible qu'il faudra aller vers le monde invisible, et les yeux sont la fine membrane où se déchire le visible et où tremble l'invisible. Cet invisible peut être un principe transcendant, surtout pour une époque qui ne questionne pas la polarité terrestre/divin et dont la foi religieuse est imprégnée du néoplatonisme selon lequel les objets visibles de l'apparence renvoient au monde invisible des essences et obligent l'âme, prisonnière du corps, à être conduite vers Dieu grâce à la vue. Mais entendu de façon plus ouverte, cet invisible peut être également un principe spirituel plus diffus et renvoyer la vie à son profond mystère.

Il me semble en définitive que ce que nous disent les toiles de Vélasquez, c'est que l'esprit dépasse la matérialité du corps tout en prenant son essor grâce à elle. Incarné dans l'oeuvre d'art, l'esprit est cependant également extérieur aux pigments et à la toile, tout comme les yeux sont incarnés dans le corps, mais sont animés par quelque chose qui échappe

⁶ Julián Gallego : *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 1996, Madrid, Cátedra, p. 259.

au corps. La singulière construction des *Ménines* n'est-elle pas l'affirmation que le tableau existe autant par ce qu'il montre matériellement que par ce qu'il ne montre pas, et que l'esprit de celui qui le regarde doit imaginer ? L'image propose son propre dépassement, comme le corps montre par cette fine limite que sont les yeux qu'il est une autre dimension qui les englobe et les dépasse. Les yeux des personnages de Vélasquez permettent à ces derniers de rester vivants dans les tableaux, parce que, miracle insaisissable, ils expriment la vie de l'esprit invisible qui est en eux. Et dans celui qui les regarde.